

Ingrid Schulze

Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus

„Im Osten wächst das Licht.“ Mit diesen Worten läßt Johannes R. Becher sein erstmals am 1. Mai 1919 veröffentlichtes Gedicht „Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet-Republik“ beginnen, um schließlich einige Strophen weiter fortzufahren: „An dir, mein Volk, kann nur die Welt gesunden. / Nur euer Brot kann den Millionen munden. / In eurem Staat kommt uns

das heilige Reich.“ [1] Ein von unkonventioneller Religiosität durchdrungener Gefühlskommunismus, gesteigert durch die emotionale Erregtheit des damals noch expressionistischen Dichters, äußert sich hier auf programmatische Weise. Charakteristisch dabei ist der religiös gestimmte Erlösungsbegriff, der dem künstlerischen Bewußtsein linksorientierter Strömungen der expressionistischen

Kunst genauso entsprach wie das Bestreben, abstrakte Welterlösungsgedanken in die proletarische Revolution einmünden zu lassen.

Ähnlich wie bei Werken verwandter Geisteshaltung in der bildenden Kunst wurde die Dynamik von Bechers frühem Gedicht durch die aufrüttelnden Ereignisse der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und der deutschen Novemberrevolution bestimmt. Kaum überraschen dürfte hier der Hinweis auf Lyonel Feiningers Holzschnitt im Bauhaus-Manifest vom April 1919. Denn das unter dem Namen „Kathedrale des Sozialismus“ bekannte Blatt ist gleichsam ein Symbol für jenen „neuen Bau der Zukunft“, der, dem Text von Walter Gropius zufolge, „einst gen Himmel steigen“ sollte als „kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“. [2] Doch nicht nur Feiningers Vision, die, des inneren Widerspruchs ungeachtet,

und trotz blutigen Terrors zum Kampfe schreiten, er schilderte mit prophetischem Blick auch das Glück des Proletariats, das aus den Klassenschlachten siegreich hervorgehen wird. Dabei wurden neben Becher auch andere literarische Impulse wirksam. So spiegeln die in Vorbereitung zu „Trotz alledem, es lebe die Weltrevolution“ geschaffenen Zeichnungen von Hinrichtungsszenen die Erschütterung wider, die Ernst Tollers Gedicht „Mauer der Erschossenen“ auslöste. [3] Bei dem Fresko „Schon steigen an die Sklavenscharen“, auf dem ähnlich wie Christus die Apostel eine zentrale Erlösergestalt zwölf Kämpfer um sich schart, könnten Anregungen von Alexander Blocks erstmals 1921 in deutscher Sprache erschienenem Revolutionspoem „Die Zwölf“ fruchtbar geworden sein. [4] Christus begleitet hier zwölf Rotarmisten bei ihrer nächtlichen Patrouille. Zugleich jedoch verkörpert das Wand-

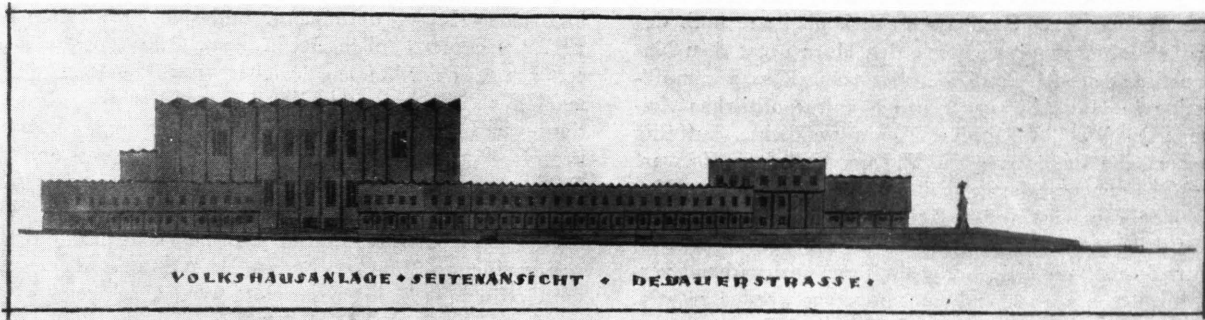


1 Karl Völker: Schon steigen an die Sklavenscharen. Aus dem Freskenzyklus im Sitzungssaal des „Klassenkampf“-Gebäudes, Halle. 1921 (Nach Fritz Kroh: Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg. Halle 1922)

Formen mittelalterlicher Sakralarchitektur mit den Strahlen von Sowjetsternen vereinte, ist für uns von Interesse. Ein Hauptwerk früher proletarisch-revolutionärer Kunst in Halle, der von Hitlerfaschisten zerstörte Freskenzyklus Karl Völkers aus dem Jahre 1921 für einen Sitzungssaal im Redaktionsgebäude der kommunistischen Tageszeitung „Klassenkampf“, wurde in seinem inhaltlichen Anliegen entscheidend durch Johannes R. Bechers eingangs zitiertes Gedicht inspiriert. Ihm sind unter anderem Bildinschriften entnommen, so „Im Osten wächst das Licht“ und – bei dem großen Gemälde an der Stirnseite des Raumes – „Schon steigen an die Sklavenscharen / Und ihre alte Fessel bricht“. Als Zeichen revolutionärer Verheißung erscheint auf allen fünf Bildern der Sowjetstern. Vorbild für jene Idealgestalt des jugendlichen Revolutionärs, die auf nahezu sämtlichen Fresken wiederkehrt und schon auf 1920/21 entstandenen Zeichnungen und Radierungen christusartige Züge mit denen Lenins vereint, dürfte Bechers „Engel ... auf Barrikaden“ gewesen sein. Völker zeigte nicht nur, wie die „Verdamnten dieser Erde“ zu revolutionärem Handeln aufgerufen werden

bild jene „Symphonie der fernsten Völker-Rassen“, die der „Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet-Republik“ preist. „Wälzt um! Befreit! Und dann erst: wahrhaft friedlich / Erhöhe sich ein göttliches Geschlecht.“ Diese Verheißung Bechers nahm in Völkers Freskenzyklus monumentale Gestalt an.

Als charakteristisch für die im Januar 1919 als Ortsgruppe der „Novembergruppe“ gegründete „Hallische Künstlergruppe“, deren herausragenden Vertreter Karl Völker war, sei zunächst die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus hervorgehoben. Hauptwerke dieser Richtung – u. a. Emil Nolde's „Abendmahl“ von 1909 – hatte Halles Museumsleiter Max Sauerlandt bereits vor dem ersten Weltkrieg für die dortigen Sammlungen angekauft. Sowohl das Profil der „Hallischen Künstlergruppe“ als auch das der ihr nahestehenden „Kugel“ in Magdeburg wurde weitgehend durch eine enge Bindung an die linke expressionistische Literatur bestimmt. [5] Gemeinsamkeiten mit dem Bauhaus hingegen wurden zunächst durch die Kooperation mit der „Novembergruppe“ und durch den ihr nahestehenden „Arbeitsrat für Kunst“ gefördert.



2 Karl Völker: Entwurf für ein Volkshaus auf dem Roßplatz in Halle, 1919. Halle, Geschichtsmuseum

So stimmt das von dem Bildhauer Richard Horn formulierte Manifest der „Hallischen Künstlergruppe“ in seiner demokratischen Grundrichtung – vor allem in der Forderung nach Kunst- und Werkunterricht in den Elementarschulen sowie nach Reform der Kunstgewerbeschulen und Akademien – mit dem Beitrag von Gropius in der Schrift „Ja! – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst“ im Prinzip überein. [6]

Die „Hallische Künstlergruppe“ beschäftigte sich auch mit dem zentralen Anliegen des „Arbeitsrats für Kunst“, dem vorrangig von Bruno Taut geförderten Volkshaus-Gedanken. Dank der Initiative des mit dem Arbeiter- und Soldatenrat eng zusammenarbeitenden „Hallischen Künstlerrates“, in dem die „Hallische Künstlergruppe“ unter anderem durch ihre besonders aktiven Mitglieder Richard Horn und den Architekten Martin Knauthe vertreten war, wurde 1919 ein Wettbewerb für ein Volkshaus auf dem damaligen Roßplatz in Halle ausgeschrieben. Um die wirtschaftliche Not der freiberuflichen Architekten und Künstler zu lindern, stellte die Stadt hierzu finanzielle Mittel bereit. [7] Von der Jury, der auch Bruno Taut und Hans Pölzig angehörten, erhielt der Architekt Gerhard Merkel den ersten Preis. Der leider nicht mehr auffindbare Entwurf lehnte sich an die Idee eines hochragenden Glaspalastes in Bruno Tauts „Stadtkrone“ an. [8]

Die mit dem zweiten Preis ausgezeichneten Entwurfszeichnungen Völkers im halleischen Geschichtsmuseum sind im Vergleich zu Tauts mitunter märchenhaft anmutenden Architekturvisionen – der „Alpinen Architektur“ (1917), dem Kristallhaus und dem „Haus des Himmels“ von 1920 – sowie zu den phantastischen Vorstellungen, die zum Beispiel Hans und Wassili Luckhardt, Hans Scharoun und Wenzel Hablick in der 1920 vom „Arbeitsrat für Kunst“ herausgegebenen Schrift „Ruf zum Bauen“ entwickelten [9], bemerkenswert konkret. Zwar war der Volkshaus-Gedanke damals generell eine Utopie. Ohne daß eine Realisierung des Projektes möglich gewesen wäre, ließ sich jedoch Völker – auf dem Gebiet der Architektur ein Autodidakt – von tatsächlichen Bedürfnissen der Arbeiterklasse leiten. So sei nicht nur auf das große, zentrale Gebäude aufmerksam gemacht, das unter anderem einen Theatersaal, Versammlungs- und Gaststättenräume enthalten sollte, sondern auch auf die der Eingangsfront vorgelagerten Flachbauten mit Baderäumen und Werkstätten im Erdgeschoß, einer Ausstellungs- und einer Lesehalle, Bibliotheks-, Musik- und Gesellschaftsräumen im ersten Stock. Ferner waren Erweiterungsbauten für Internate, für die medizinische Betreuung, Kindergärten und eine Fortbildungsschule vorgesehen. Von ähnlichen sozialen Voraussetzungen ging ein 1925 von Völker

gemeinsam mit dem halleischen Architekten Georg Schramme entworfener Schulbau für das südlich von Halle gelegene Ammendorf aus. Daß des Künstlers besondere Liebe den Arbeiterkindern galt, wird bereits angesichts einer in bewußt einfachen Formen gehaltenen Kreidezeichnung von 1920 deutlich. Sie zeigt zwei Kinder vor einem fahngeschmückten Neubaukomplex. Ebenso wie auch auf späteren Holzschnitten Völkers und Horns verkörpert der zusammen mit der Sonne am Himmel erscheinende Sowjetstern den Anbruch einer neuen Epoche der Menschheitsgeschichte.

Die „Hallische Künstlergruppe“ identifizierte sich mit der von Gropius erhobenen Forderung, derzufolge das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit der Bau ist. [10]

3 Karl Völker: Kindergruppe mit Katze. Farbige Kreidezeichnung. 1920. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg



Für die Idee vom Gesamtkunstwerk plädierte noch der Artikel „Kunst und Theater“, den Horn unter dem Namen Borgk am 21. 2. 1924 in der vom „Klassenkampf“-Verlag in Halle herausgegebenen kulturpolitischen Zeitung „Das Wort“ (2. Jg. Nr. 23) veröffentlichte. Auffällig ist auch die Bedeutung, die Völkers Volkshaus-Entwurf der Monumentalplastik beimißt. In ihrer Grundidee scheinen die beiden Plastiken am Haupteingang sowie eine dritte mit dem Sowjetstern an der Front zur Desauer Straße von dem – allerdings nur unzureichend verwirklichten – Vorschlag Lenins angeregt worden zu sein, im damaligen Petrograd und in Moskau Denkmäler zu Zwecken der Monumentalpropaganda zu errichten. [11] Offenkundig ist die Verwandtschaft mit symbolhaft aufgefaßten Arbeiten Horns aus dem Jahr 1919, von denen lediglich der „Aufbruch“ in der Moritzburg-Galerie in Halle erhalten ist. [12] In der kubischen Vereinfachung der durch das Wechselspiel von runden und kantigen Formen gekennzeichneten, räumliche Elemente in ihren Aufbau einbeziehenden Figur, wird die Auseinandersetzung mit dem frühen Archipenko, vor allem aber mit Rudolf Belling spürbar, der enge Beziehungen zur „Hallischen Künstlergruppe“ unterhielt. Daß Horn den kubistischen Einfluß überwand, zeigen Keramikreliefs eines Arbeiters und einer Bäuerin sowie ornamentaler Gestaltungen, die er 1921 im Zuge einer bereits traditionellen Zusammenarbeit zwischen halleischen Künstlern und dem von Wilhelm Jost geleiteten Stadtbauamt für Wohnhäuser in der Anton-Russy- und Robert-Mühlpforte-Straße in Halle schuf. [13] Mit diesen Arbeiten, die dekoratives Gestaltungsvermögen mit sich deutlich ausprägendem Realitätsbezug vereinen, konnte jedoch die sehr schlichte Architektur nur nachträglich belebt werden.

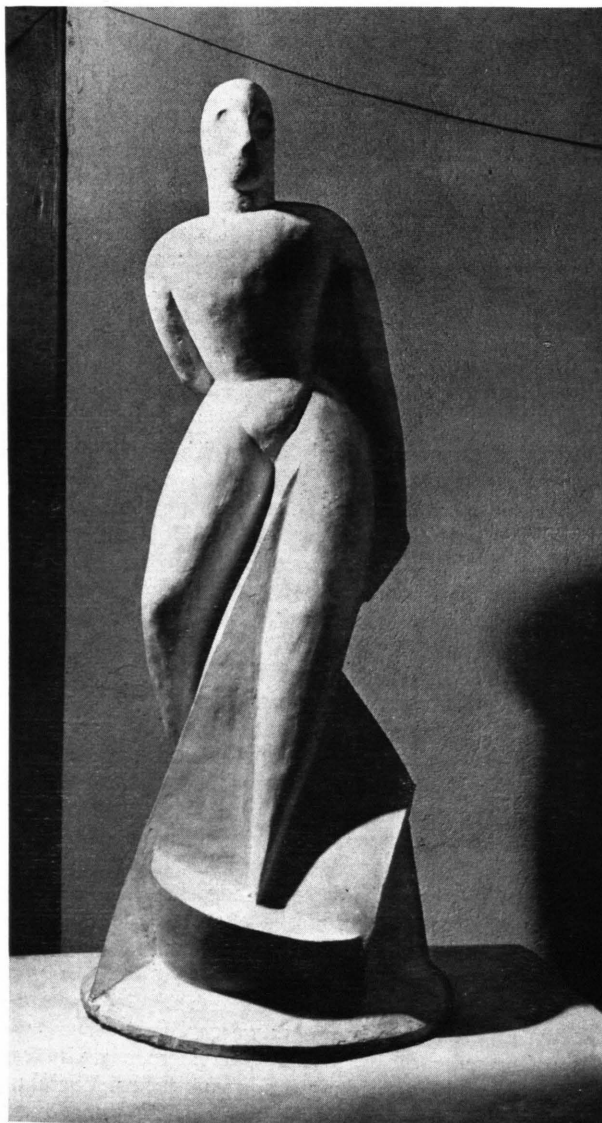
Die zu jener Zeit vorwiegend ethische Sozialismusauffassung der meisten Bauhaus-Angehörigen hatte keine Beteiligung an Kampfaktionen des Proletariats als Konsequenz. Im Gegensatz hierzu wirkte sich bei der „Hallischen Künstlergruppe“ die durch aktive Parteinahme für die Arbeiterklasse geförderte agitatorische Aufgabenstellung fruchtbar auch auf die Ansätze einer neuen monumentalen Kunst aus. Schilderungen der unter Leitung des Malers Nathan Altmann 1918 anlässlich des ersten Jahrestages der großen Sozialistischen Oktoberrevolution durchgeführten Festgestaltung von Straßen und Plätzen im damaligen Petrograd sowie von Maifeiern in sowjetischen Städten dürften dabei wichtige Impulse vermittelt haben. So berichtete Alfred Kurella in seinem Artikel „Der 1. Mai im roten Moskau“ am 1. 5. 1920 in der „Roten Fahne“, daß am Roten Platz in Moskau Kremlmauern und Häuser mit riesigen Bildern geschmückt waren. Sie zeigten das befreite Rußland, Arbeiter und Bauern im brüderlichen Verein und als Höhepunkt Kolossalgemälde von Marx und Lenin. [14] Als Völker im Oktober 1920 für den außerordentlichen Parteitag der USPD, der den Anschluß an die Kommunistische Internationale beschloß, den Saal im halleischen Volkspark ausschmückte, entstanden ebenfalls Monumentalgemälde, ein stark verallgemeinernd aufgefaßtes ganzfiguriges Bild von Karl Marx und eine Mutter mit dem Kind auf dem Arm, die seitlich der wie ein Heiligtum gestalteten Bühne aufgestellt wurden.

Entscheidenden Anteil an der frühzeitigen Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei hatte Knauth, der als einziges Mitglied der „Hallischen Künstlergruppe“ zunächst dem linken Flügel der USPD, dann der KPD angehörte. Unter Leitung dieses Architekten, der an der

Dresdener Kunstgewerbeschule und später von 1916 bis 1918 bei Bruno Paul in Berlin ausgebildet worden war, erfolgte auch der Umbau des ehemaligen Schützenhauses in Halles Arbeiterviertel Glaucha zum Verlags-, Redaktions- und Druckereigebäude der Zeitung „Klassenkampf“. [15] Der in diesem Zusammenhang entstandene Freskenzyklus Völkers macht deutlich, daß mit der Verwirklichung des agitatorischen Anliegens zugleich eine neue künstlerische Qualität angestrebt wurde. Sie äußerte sich in einer von innerem Pathos getragenen, monumentalen Gesinnung, die in betont einfachen, in sich geschlossenen Formen ihren Ausdruck fand. Zunehmend wurde auch das inhaltliche Anliegen jener plakativen Holz- und Bleischnitte, die Völker und Horn seit 1923 für „Das Wort“ und den „Klassenkampf“ schufen, durch die Erfordernisse des täglichen politischen Kampfes sowie den ideologischen Klärungsprozeß innerhalb der Partei bestimmt.

Die hier angedeutete Entwicklung erklärt auch Horns Kritik anlässlich der Bauhaus-Ausstellung vom Sommer 1923. In einer Rezension im „Wort“ vom 16. 9. (1. Jg. Nr. 38) charakterisierte der Bildhauer die „nur ästheti-

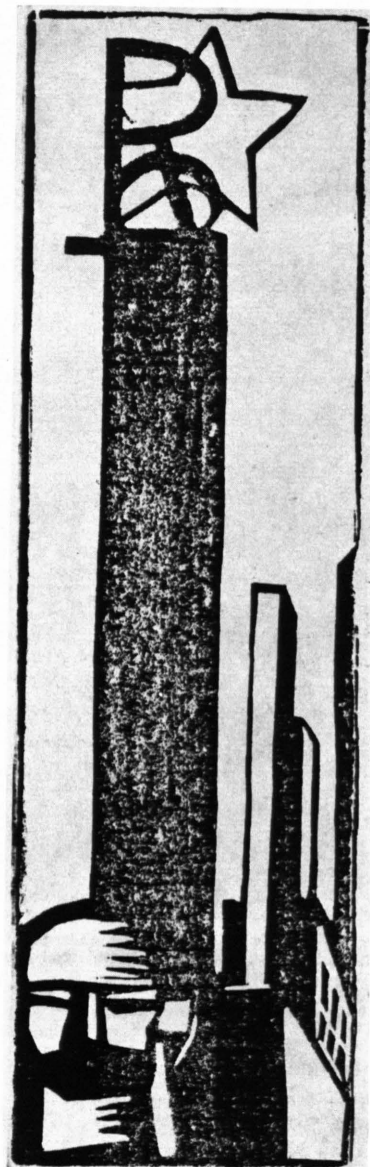
4 Richard Horn (Borgk): Aufbruch. Gips. 1919.
Halle, Staatliche Galerie Moritzburg





5 Nathan Altmann: Rußland. Steinmosaik und Holzintarsie. Titelblatt – Illustration der Rußland-Nummer des „Wortes“ vom 18. 2. 1923

sche Kultur“ geometrisierenden, auf individuelle Züge verzichtenden Wandgestaltungen von Oskar Schlemmer und Joost Schmidt dahingehend, daß sie für Volkshäuser, „in denen das herzliche Lachen der Gemeinschaft wohnt“, nicht geeignet seien. An dem „neuen Kunst wollen einer aufsteigenden Menschenklasse“ haben weder Kandinsky noch Klee, dessen Werke „für den Genießer mit dem feinsten Geschmack“ bestimmt sind, teil, und Feiningers Gemälde finden ihren rechten Platz in vornehmen Salons. Horn lehnte auch die „gewollte und gedrechselte Primitivität“ der damaligen Plastiken von Gerhard Marcks ab. Einen seiner frühen Holzschnitte, der ein ländliches Thema behandelte, veröffentlichte „Das Wort“ am 2. 2. 1924 (2. Jg. Nr. 15). Horns Verhältnis zu Marcks blieb auch kühl, nachdem dieser 1925 an die von Paul Thiersch geleitete Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein berufen wurde. Über „Die Kunstwerkstätten der Stadt Halle“ berichtete Knauthe in der mit Holzschnitten des spätexpressionistischen Malers Erwin Hahs – ehemals



6 Karl Völker: Gruß des deutschen Künstlers an Sowjet-Rußland. Bleischnitt. „Das Wort“, 18. 2. 1923

7 Richard Horn (Borgk): Arbeiter, 1924, Holzschnitt





8 Karl Völker: Der Rufer. Titelblattholzschnitt für „Das Wort“, 28. 2. 1925

Mitglied des „Arbeitsrats für Kunst“ und seit 1919 Lehrer an der Burg [16] – illustrierten Nummer des „Wortes“ vom 15. 4. 1923 (1. Jg. Nr. 16). Abgesehen von persönlichen Kontakten und auch Meinungsverschiedenheiten – unter anderem im Zusammenhang mit nicht verwirklichten Plänen Thierschs für ein neues Stadtzentrum in Halle-Kröllwitz – kam es jedoch kaum zu einer Zusammenarbeit, da die „Burg“ sich von den politischen Aktivitäten der „Hallischen Künstlergruppe“ fernhielt. Von Interesse ist hier lediglich ein Vorschlag Horns aus dem Jahr 1921, Handlungsmeister an der Ausbildung in den Kunstwerkstätten zu beteiligen. Er ging dabei von jenem als Antithese zum Industrialismus geprägten Begriff des Handwerks aus, der, durch den Hinweis auf mittelalterliche Idealvorstellungen gekennzeichnet, von Gropius in der Frühzeit des Bauhauses verwendet wurde. [17]

Horns Ablehnung des Konstruktivismus, die sich 1923 hauptsächlich gegen Kandinsky richtete, in der jedoch auch der Protest gegen Industrialisierung und Mechanisierung nachwirkte, näherte sich in ihrer Grundtendenz der gleichzeitigen Auseinandersetzung mit Erscheinungsformen früher sowjetischer Kunst. Den Anstoß hierzu gaben Werke der Konstruktivisten und Suprematisten in der Ende 1922 von der Berliner Galerie Diemen veranstalteten ersten sowjetischen Kunstausstellung in Deutschland. [18] Es ist von programmatischer Bedeutung, daß die Rußland-Nummer des „Wortes“ vom 18. 2. 1923 (1. Jg. Nr. 8) nicht nur die als Titelblatt-Illustration ab-



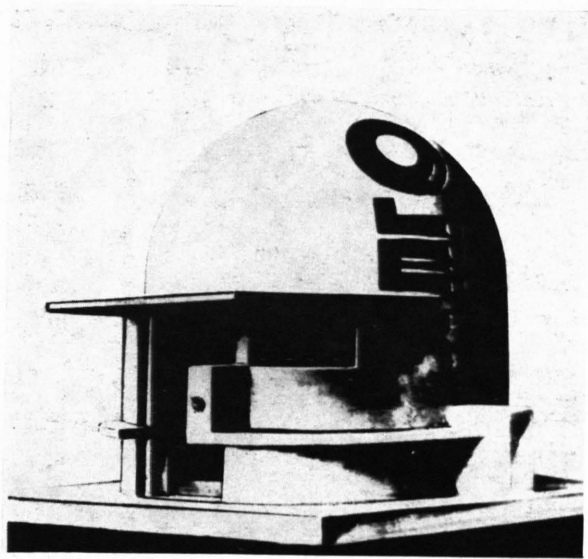
9 Richard Horn: Lenin und die Massen. Bleischnitt, Titelblattillustration für „Das Wort“, 5. 11. 1924

gebildete Arbeit „Rußland“ von Nathan Altmann, sondern auch Völkers Bleischnitt „Gruß des deutschen Künstlers an Sowjet-Rußland“ veröffentlichte. Das in Steinmosaik und Holztarsien ausgeführte Werk Altmanns fügte mittels dekorativ angeordneter Flächen kyrillische Buchstaben – so T = Trud (Arbeit) – und ein stilisiertes Bajonett zu einer straff gegliederten, revolutionäre Assoziationen auslösenden Einheit zusammen. Doch im Gegensatz zu der von Altmann propagierten Ablösung des „illusorischen, darstellenden Bildes“ durch einen „realen, materiell organisierten Gegenstand“ war für die „Hallische Künstlergruppe“ das Bild unverzichtbarer Ausdruck des Ringens um gesellschaftliche Grundprobleme und zugleich Mittel politisch-künstlerischer Überzeugungsarbeit. [19] Ausgehend von einer bewußt einfachen Bildidee weist Völker mit seinem im Titel an Bechers Revolutionsgedicht anknüpfenden Blatt prophetisch auf die Arbeiterklasse als neuen Eigentümer der Fabriken hin. „Der Konstruktivismus in Rußland hat eine revolutionäre, den Zielen der proletarischen Revolution entsprechende und sie fördernde Bewegung werden können. In Deutschland dagegen konnte er kaum eine andere Bedeutung gewinnen, als die einer verantwortungslosen Spielerei.“ Mit diesen Sätzen schloß 1924 ein Artikel Knauthes über „Neue bildende Kunst in Rußland“. [20] Auch die „linken“ sowjetischen Künstler bezweifelten, wie Knaute hervorhob, die Berechtigung einer „reinen“, angeblich nur für sich bestehenden abstrakten Kunst. Sie

wollten „am materiellen Aufbau des neuen Lebens aktiv, mit gesellschaftlich unmittelbar verwertbaren zweckmäßigen Gestaltung(en) teilnehmen“. Dem gerade in dieser Hinsicht regen Interesse der „Hallischen Künstlergruppe“ idee weist Völker mit seinem im Titel an Bechers Revom sowjetischen Kunstleben kam „Das Wort“ mit Beiträgen der Schriftsteller Franz Jung „Majakowski und seine Schule“ [21] und Klaus Neukrantz „Über die proletarische Bühne“ [22], mit Parijanins aus der „Humanité“ übernommenen Artikel „Die Kunst in Sowjet-Rußland“ [23] sowie den Ausführungen Anatoli Lunatscharskis über „Lenin und die Kunst“ [24] entgegen. Besondere Aufmerksamkeit galt den Konstruktivisten in der von Majakowski geleiteten Gruppe LEF, die zugleich den Moskauer künstlerischen Werkstätten WCHUTEINS angehörten. Unter ihren Experimenten wurden Alexander Rodtschenkos Arbeiten auf dem Gebiet der Fotomontage, seine Zeichnungen eines neuen Autombiltyps, sowie Anton M. Lawinskis Entwurf eines Zeitungskiosks hervorgehoben.

Bahnbrechend wirkten in erster Linie die Leistungen Rodtschenkos und El Lissitzkys auf dem Gebiet der modernen Typographie. Sie beeinflussten nicht nur die Arbeit von Moholy Nagy am Bauhaus, auch Völker machte sich die neuen Errungenschaften nutzbar. Ihm verdankte „Das Wort“ seit dem 1. Mai 1924 eine konstruktivistischen Prinzipien folgende typographische Titelblattgestaltung. Das Betonen der Horizontale, die schweren, den Charakter des Maschinellen hervorkehrenden Buchstaben schaffen einen bewußten Kontrast zu der expressiven Dynamik der Holzschnitte, deren kompositioneller Aufbau zunehmend von der Diagonale beherrscht wird. Völklers streitbare, sich gegen den Antisowjetismus wendende Titelblattillustration der Weihnachtssondernummer von 1924 (2. Jg. Nr. 147), „Der Rufer“ vom 28. 2. 1925 (Jg. 3, Nr. 9) und nicht zuletzt Horns großartiger Holzschnitt „Lenin und die Massen“, der – in seinem revolutionären Elan den Rahmen gleichsam sprengend – auch das Schriftbild mit einbezieht, veranschaulichen diese Entwicklung. [25]

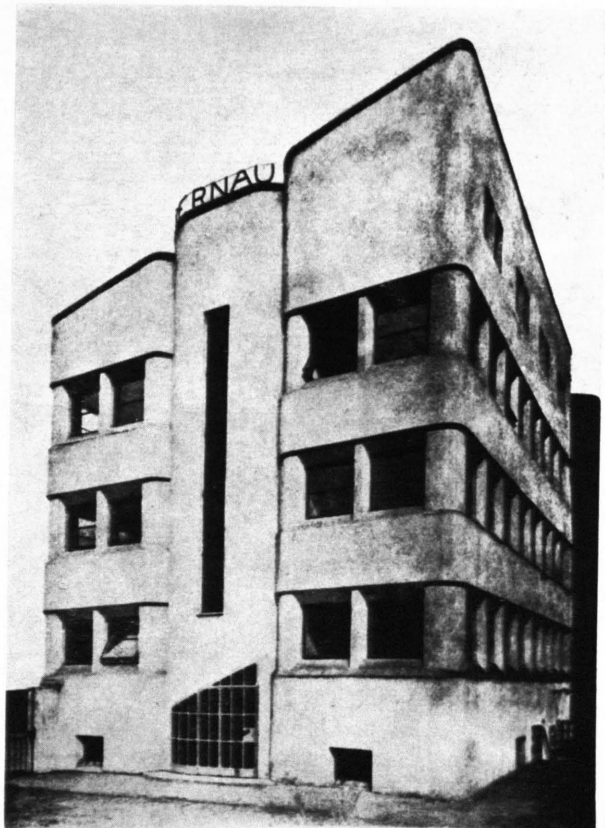
Zwar behauptete Horn in seiner Bauhaus-Rezension, daß im Rahmen eines Zusammenwirkens der Künste am Bau Plastik und Malerei nur dann zum Menschen sprechen, „wenn sie ihre Lebendigkeit und Tiefe behalten und nicht ein Stück Konstruktion werden“. Gleichzeitig jedoch können wir in der „Hallischen Künstlergruppe“ neuartige Ansätze zu einer Synthese mit der Architektur beobachten. Sie weisen neben den durch die holländische Gruppe De Stijl um 1922/23 geförderten Architekturexperimenten am Bauhaus, die auf möglichst knappe, einfache und ökonomische Gestaltungen hinzielten, eigenständige Züge auf. Voraussetzung war aber auch hier, daß die Künstler – den von Gropius erhobenen Anspruch verwirklichend – außerhalb ihres traditionellen Metiers in der Lage waren, Form, Farbe oder Materialprobleme bei Industrieprodukten und beim Bau beurteilen und anwenden zu können. [26] Hingewiesen sei zunächst auf Völker, der 1921 bis 1923 gemeinsam mit Bruno Taut in Magdeburg erarbeitete Vorstellungen auf dem Gebiet farbiger Architekturgestaltung in seinem Farbentwurf für die von Otto Haesler seit 1924 in Celle errichtete Siedlung „Italienischer Garten“ weiter entwickelte. [27] Das Bestreben, die klare Oberflächenstruktur einfacher kubischer Elemente mit den Mitteln der Farbe zur Geltung zu bringen, befruchtete auch Völkers Gemälde aus dieser Zeit.

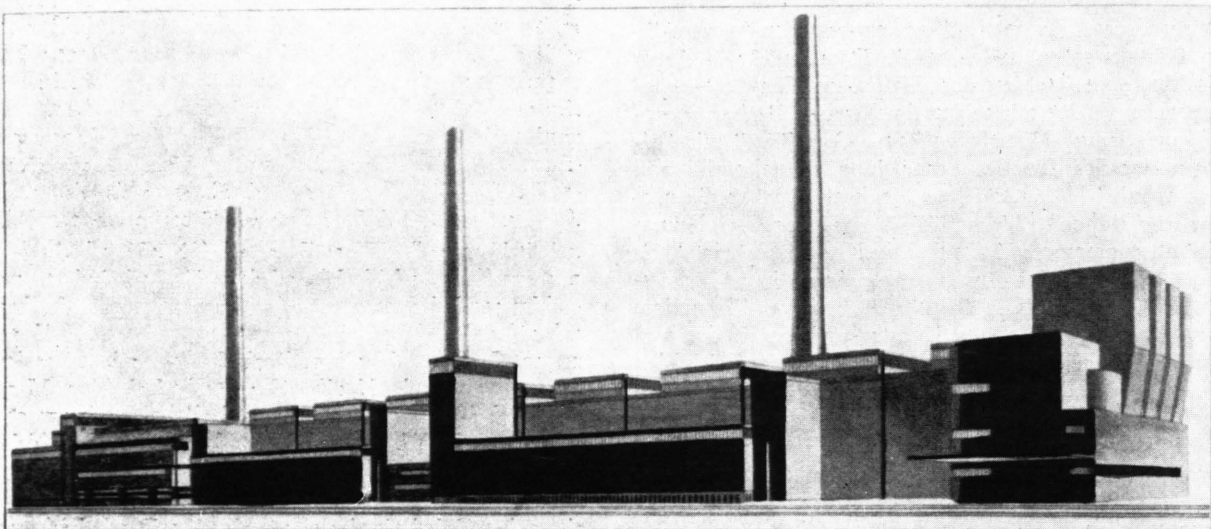


10 Alfred Gellhorn, Rudolf Belling, Martin Knauth: Modell einer Tankstelle, 1923

Der in Berlin und Halle tätige Architekt Alfred Gellhorn, der sich der „Hallischen Künstlergruppe“ angeschlossen hatte, forderte ebenfalls eine Steigerung des Bagedankens „durch Fortentwicklung der Formen- wie der Farbgebung, auch durch Formung der Farbe“. [28] Vor allem aber vermittelte die Skulptur, „die sich auf ihre eigentlichen plastisch-räumlichen Möglichkeiten besann“, der Architektur „den Maßstab für gleiche plan-

11 Alfred Gellhorn, Martin Knauth: Bürohaus in Halle, Forsterstraße, 1922





12 Alfred Gellhorn, Martin Knauthe: Silberhütte der Mansfeld A. G., 1923–1925

stisch-räumliche Behandlung der Baumassen“. [29] Von diesem Grundsatz ließ sich Gellhorn bei seiner Zusammenarbeit mit Rudolf Belling leiten, die 1920 mit dem Berliner Scala-Kasino ihren Auftakt fand. [30] Gemeinsam mit diesem Berliner Bildhauer schufen Gellhorn und Knauthe 1923 das Modell einer für den Riebeck-

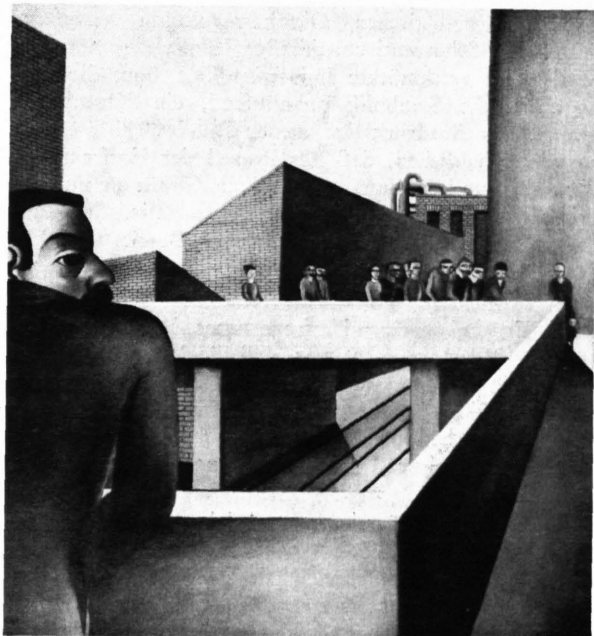
platz in Halle bestimmten Tankstelle, die später serienmäßig hergestellt werden sollte. [31] Bellings Erfahrungen auf dem Gebiet betont dreidimensionaler, konstruktivistischer Plastik wurden genutzt, um einen Baukörper zu entwerfen, der funktionstüchtig war und sich, gleichsam von innen her gestaltet, durch betont sachliche Form auszeichnete. Bei dem durch einen flachen Schrägiebel charakterisierten Bürohaus (1922) von Gellhorn und Knauthe in der halleischen Forsterstraße, das Gropius 1925 in seinem Band „Internationale Architektur“ aufnahm, mutet der Giebel mit seiner eminent plastisch wirkenden vertikalen Staffelung wie ein Symbol neuen Bauens an. [32] Das Prinzip der Staffelung wurde 1923 mit dem Haus im Viertelkreis (Berlin) wieder aufgegriffen. [33] Gellhorn und Knauthe bekannten sich zu einer modernen Architektur, die sowohl hinsichtlich ihrer Funktion als auch der künstlerischen Gestaltung dem technischen Fortschritt gemäß sein sollte. [34] Von besonderem Interesse für uns sind die seit 1923 entstandenen Entwürfe zu einer Silberhütte der Mansfeld AG auf Gottesbelohnung im Südharz. Der an Stelle einer Anlage des 19. Jahrhunderts vorgesehene Bau sollte – wie vor allem der zweite Entwurf deutlich macht – der Dynamik des Produktionsvorganges folgend, seine Spannung aus dem sich natürlich ergebenden Rhythmus klar voneinander geschiedener, im Querschnitt jeweils charakteristisch ausgebildeter konstruktiver Teile erhalten. Die ästhetischen Prinzipien, als geistig und sinnlich gestaltende Kraft empfunden, verschmolzen auch hier mit der zum obersten Gesetz erhobenen Zweckmäßigkeit zu organischer Einheit. Für Gellhorn war der Industriebau eine Folge von Körpern, „die aus ihrem funktionellen Zusammenhang heraus zueinander in Beziehung gebracht und in ihren Abmessungen absolut richtig“ sein müssen. [35] Im gleichen Zusammenhang wurde für eine vollkommene Ausnützung der modernen Technik plädiert. Denn „Eisen, Beton, Blechbearbeitung, Materialien wie Konstruktionen geben höhere Möglichkeiten, als die gebräuchliche Architektur zu entwickeln gestattet“. Zwar machte Gellhorn darauf aufmerksam, daß ein derart rationell erfaßter Bau nicht zuletzt dank des Verzichtes auf formalistischen Ballast weniger kostspielig wird. Wenn dennoch bei der endgültigen Bauausführung 1925

13 Richard Horn (Borgk): In unseren schwülen Händen ruht der Welt Gewicht. Holzschnitt 1924. Titelblatt-Illustration des „Klassenkampf“ vom 9. 11. 1927



– wie Gellhorn meinte, aus falsch verstandener Sparsamkeit – auf entscheidende Wesensmerkmale der vorliegenden Entwürfe verzichtet wurde, so geschah dies in erster Linie deshalb, weil die wegen ihrer Ausbeutungspraktiken berüchtigte Mansfeld AG an besseren Arbeitsbedingungen für die Werk­tätigen nicht interessiert war. Gleichzeitig wandte sich Gellhorns Auffassung vom funktionalistischen Bauen gegen die scheinbar sachliche, sich als Dogma des „Rechten Winkels“ äußernde Diktatur des Puritanismus in der Architektur. [36] Eine ähnliche Haltung vertrat Horn bei seiner Bauhaus-Kritik. Georg Muches Musterhaus veranlaßte ihn zu der Bemerkung: „Sehr hygienisch: Licht, Luft, praktisch, bequem, aber das pulsierende Leben fehlt.“ Gleichzeitig stellte Horn die Frage nach dem „Bau der neuen Gesellschaft, wo nicht nur die Technik befiehlt, sondern auch den inneren Bedürfnissen des Menschen Rechnung getragen wird“. So kann es kaum überraschen, daß der programmatische Satz „Kunst und Technik, die neue Einheit“, mit dem Gropius seinen Vortrag 1923 auf der Bauhaus-Ausstellung einleitete, [37] lebhaft Diskussionen auslöste. Stark emotional reagierte zunächst Horn: „Die Mechanisierung, die mit dem Erfinden der Maschinen begann, mußte notgedrungen auch zur Mechanisierung des Menschen selbst führen. Der Mensch ward ein Zerrbild seiner selbst ... Schon ist die Herrschaft der Maschine, des Intellekts ins Wanken geraten, aber noch glaubt dieser vom Leben losgelöste Geist an seine Steigerung und arbeitet fieberhaft an seiner Vollendung. Uns aber dünkt es, als höre er nichts von dem Grollen, das von unten herauf tönt.“

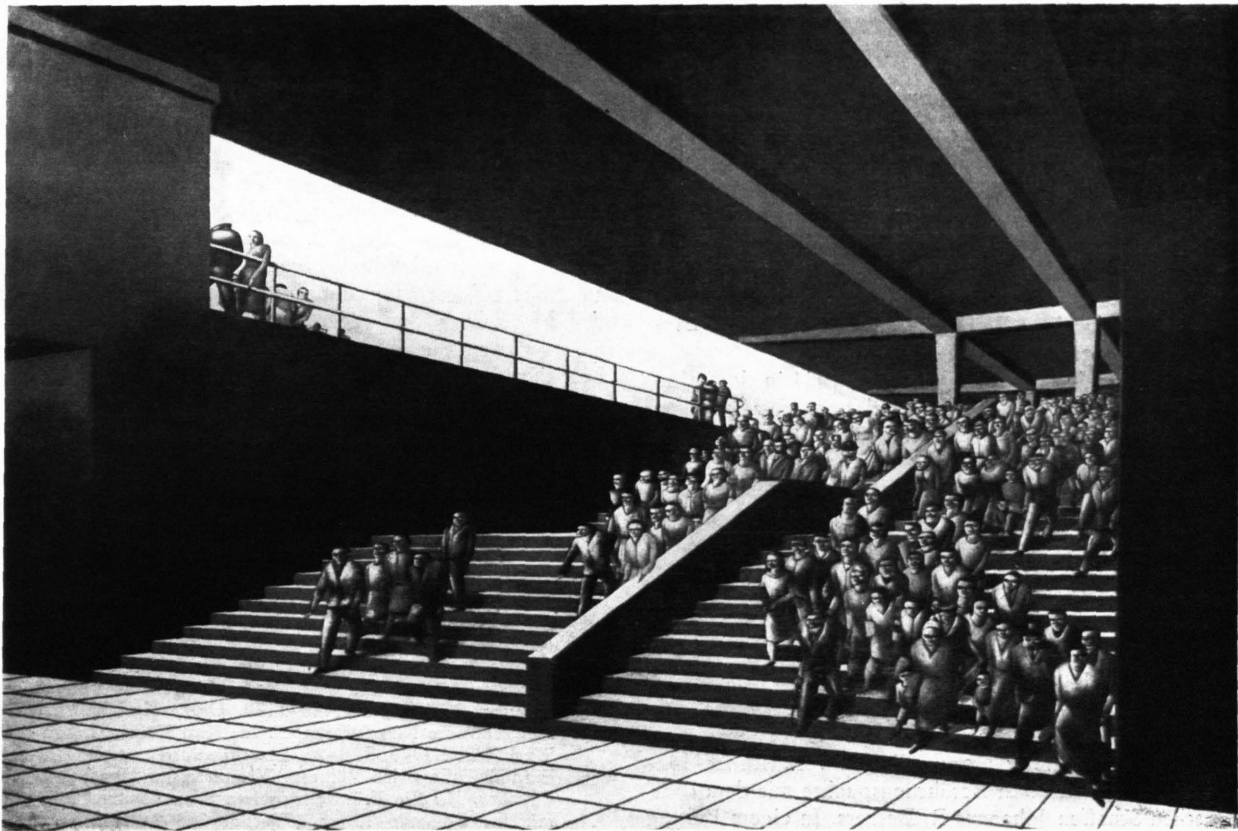
Eine verwandte Auffassung spiegeln Grafiken Horns von 1923/24 wider, die das Sichaufbäumen des Men-



15 Karl Völker: Bahnhof. Gemälde.
Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, um 1924 bis 1926

schen gegen eine Welt qualmender Fabrikschornsteine und monotoner Mietskasernen zum Inhalt haben. Deutlich hebt sich hiervon ein ebenfalls 1924 entstandener Holzschnitt im Moskauer Revolutionsmuseum ab, den der „Klassenkampf“ anlässlich des 10. Jahrestages der

14 Karl Völker: Industriebild. Gemälde. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, um 1924



Großen Sozialistischen Oktoberrevolution veröffentlichte. [38] Schützend umschließen Hände eine mit dem Sowjetstern geschmückte Industrieanlage, über die sich, an christliche Symbolik anknüpfend, ein Regenbogen spannt. Als Ausdruck des „neuen Bundes“ hilft er mit zu veranschaulichen, daß der Prozeß der Entfremdung der Arbeit und die damit verbundene Zerstörung menschlichen Schöpfungstums durch den Sieg sozialistischer Produktionsverhältnisse überwunden wird. Bereits am 30. 9. 1923 (1. Jg. Nr. 40) hatte „Das Wort“ anarchistische, dem technischen Fortschritt feindliche Auffassungen durch Ergebnisse einer Umfrage unter Arbeitern widerlegt. Ihr Hauptargument war, daß die Maschine für das Proletariat die Herrschaft über die Natur im Interesse der Menschheit bedeutet; für die Kapitalisten dagegen – so wurde ebenfalls klagend – sei die Technik zugleich ein Mittel zur Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiterklasse.

Die „Hallische Künstlergruppe“ lehnte Anbiederungsversuche beim Großkapital, wie wir sie bei Gropius seit 1923/24, vor allem aber in dem Brief an Amerikas „Dollarkönige“ vom 25. 1. 1925 beobachten können, prinzipiell ab. [39] So wollte Völker in der Situation des Übergangs zur relativen Stabilisierung des kapitalistischen Systems mit Industriebildern deutlich machen, wie sehr Not und Entbehrungen, durch die neuerliche Offensive der Monopole verschärft, die Menschen zermürbten. Das vermutlich im Hungerwinter 1923/24 anlässlich einer Speisung durch die Internationale Arbeiterhilfe entstandene Gemälde „Arbeitermittagspause“ (Berlin, Museum für Deutsche Geschichte) wird durch eine kahle, wie mit dem Lineal umrissene Raumkonstruktion beherrscht, der sich die absichtlich schablonenhaft wiedergegebenen Menschen unterordnen. [40] Veristisches Streben nach Objektnähe im Verein mit konstruktivistischen Vorstellungen von der Herrschaft technischer Prozesse über das menschliche Leben werden hier genutzt, um indirekt die Versklavung der Arbeiter, ihre Entwürdigung zu Robotern zu veranschaulichen. Völker konfrontiert uns mit dem Widerspruch, daß sich der Arbeitsprozeß als Prozeß der Freisetzung menschlicher Fähigkeiten in der kapitalistischen Klassengesellschaft unter den Bedingungen der Entfremdung der Arbeit vollzieht. Diese Erkenntnis wurde durch die Arbeitslosigkeit als Folge der kapitalistischen Krise noch vertieft. So stellt Völker auf einem nach 1933 verschollenen Industriegemälde den von der Arbeit Ausgeschlossenen einer Industrieanlage gegenüber, die wie aus einzelnen Blöcken zu einer imposanten Einheit zusammengeschweißt scheint. [41]

Auch auf dem Industriebild von etwa 1924 in der halleischen Fabrik Moritzburg scheinen sich die glatten, scharfkantigen Fabrikwände gegen die ausgemergelten Proletarier zu wenden. Gleichzeitig jedoch kündigt sich in der vom Bildrand überschrittenen Männergestalt eine allmählich aufdämmernde Erkenntnis an, die angesichts der in starker Verkürzung wiedergegebenen Industriearchitektur auch gesellschaftlich neue Aspekte andeutet. Aller Verelendung zum Trotz meldet die Arbeiterklasse auf dem Bild Völkers ihren Besitzanspruch an.

Das Gemälde „Beton“ (Halle, Moritzburg) verrät, wie sehr sich der Künstler für den modernen Ingenieurbau begeisterte, der – laut Gellhorn äußerlich erlernte Formen überwindend – auf dem Weg klar erkannter und ohne Zutat gestalteter Notwendigkeit voranschritt. [42] Wiederum ergeben sich Berührungspunkte mit dem dichterischen Schaffen Johannes R. Bechers. In einem Beitrag

für „Das Wort“ forderte er 1925 „Hämmer, Pfeifen, Darstellung von Schritten von Marschkolonnen, Knattern von Transmissionsriemen ... Sinfonie des Kampfes, der Kampfdisziplin“. [43] So kann es nicht überraschen, daß in Völkers „Bahnhof“ (Halle, Moritzburg), einem Hauptwerk proletarisch-revolutionärer Kunst um 1925, auch Bechers „Maschinenrhythmen“ (1922/23) nachzuklingen scheinen. [44] Anlaß für das Entstehen dieses Gemäldes war – ähnlich wie bei den Entwürfen für eine Silberhütte der Mansfeld AG – das Streben nach besseren Arbeitsbedingungen. Völker zeigt uns in monumental gesteigerter, räumlicher Dynamik den halleischen Hauptbahnhof nach dem Umbau von 1923, für den sich die Kommunisten eingesetzt hatten und der für den Leuna-Schichtverkehr eine wesentliche Erleichterung bedeutete. [45] Zur inneren Geschlossenheit des Bildes trägt nicht zuletzt die durchgehend expressive Gestaltung der Gesichter bei. Sie führt keineswegs mehr zu schablonenhafter Verflachung. Vielmehr deutet sich eine Vielzahl unterschiedlicher Individualitäten an. Trotz erschütternder Details wird ein lebendiger Eindruck von den revolutionären Potenzen der Arbeiterklasse vermittelt. Damit beginnt sich in der „Hallischen Künstlergruppe“ verstärkt jener zukunftssträchtige Optimismus durchzusetzen, der schließlich 1925 mit Horns Kleinplastik eines lachenden Arbeiters einen befreienden Ausdruck findet.

Mit dem Bauhaus hat sich die „Hallische Künstlergruppe“, die dank ihres Wirkens in einem Zentrum klassenkämpferischer Auseinandersetzungen einen eigenständigen Beitrag zur Kunst der zwanziger Jahre leistete, immer wieder kritisch auseinandergesetzt. Diese Kritik schloß keineswegs die Solidarität mit dem Bauhaus aus, als es 1925 in Weimar aufgelöst wurde. [46] 1926 schloß sich die „Hallische Künstlergruppe“ dem „Reichsverband Bildender Künstler Deutschlands“ an. In der Bezirksgruppe Halle-Merseburg waren neben den halleischen Künstlern nunmehr auch Angehörige des Dessauer Bauhauses vertreten, so daß sich neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung ergaben. Sie äußerten sich vor allem auf dem Gebiet der Architektur. Lediglich genannt seien die durch klare, stereometrische Formen charakterisierten Zweckbauten Knauthes – das Verwaltungsgebäude des Krankenkassenverbandes von 1928 in der Mozartstraße, die Großfleischerei des Konsumvereins und das 1930 errichtete Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse am Robert-Franz-Ring, das sich als moderner Bau neben der Moritzburg am gegenüberliegenden Saaleufer behaupten kann. Sie werden oft nur ungenügend gewürdigt, bereichern aber das halleische Stadtbild durch wichtige Akzente.

Anmerkungen

[1] *Becher, J. R.*: Ausgewählte Gedichte 1919–1925. Berlin, Weimar 1966, S. 18, 19

[2] *Wingler, H. M.*: Das Bauhaus. 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin, Bramsche, Köln 1962, S. 38–41

[3] *Toller, E.*: Ausgewählte Schriften. Berlin 1959, S. 75. Über den Einfluß Tollers auf die „Hallische Künstlergruppe“ siehe *Schulze, I.*: Zum Schaffen des halleischen Malers und Graphikers Karl Völker. In: Wiss. Ztschr. Universität Halle. Ges. Sprachw. R. 1961, S. 1145–1170. Dies.: Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. In: Karl Völker, Leben und Werk. Halle 1976, S. 9–25. Einseitig überbewertet wird der Einfluß Tollers auf Völkers „Klassenkampf“-Fresken durch *Ullmann, H.*: Ein Frühwerk proletarischer Monumentalmalerei. In: Bildende Kunst 1970, S. 238–242. Dies.: Karl

- Völkers Wandbilder im Sitzungssaal der Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg. In: Karl Völker, Leben und Werk. Halle 1976, S. 27–30
- [4] Schulze, I.: Karl Völker. Berlin 1974, S. 7, 16, 17
- [5] Lang, L.: Das Lebenswerk des Bruno Beye. In: Die Weltbühne. 15. 4. 1975, S. 459–461. Hütt, W.: Einer aus dem Zuge der Wegbereiter. Ortsbestimmung und Entwicklungstendenzen im Werk Bruno Beyes. In: Bildende Kunst 1976, S. 11–14
- [6] Kliemann, H.: Die Novembergruppe. (West)-Berlin 1969, S. 58, 59. Schmidt, D.: Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrh. 1. Bd. Dresden 1964, S. 179/180, 211–214. Hüter, K.-H.: Das Bauhaus in Weimar. Berlin 1976, S. 206/07
- [7] Schuttwolf, A.: Das künstlerische Schaffen des halleischen Bildhauers Richard Horn. Diplomarbeit Halle 1976 (Maschsch.) S. 10
- [8] Mitt. Richard Horn
- [9] Jungbanns, K.: Bruno Taut. 1880–1938. Berlin 1970, S. 29 bis 31, 33, 36–40, Abb. 62–81. Ruf zum Bauen. Berlin 1920, Abb. 3–15, 19–22, 34
- [10] Hüter, K.-H.: (Anm. 6), S. 206–208
- [11] Lunatscharski, A. W.: Lenin und die Kunst. In: W. I. Lenin: Über Literatur und Kunst. Berlin 1960, S. 641–648. Siehe auch Anm. 24
- [12] Im Katalog der Hallischen Künstlergruppe „Hallische Kunstausstellung 1919“ sind unter Nr. 13 und 15 die Plastiken „Bewußtsein“ und „Erotik“ (beide 1919) genannt, die nicht erhalten sind. Ferner war Horn in dieser Ausstellung mit einem Entwurf für ein Volkshaus (Nr. 17) vertreten, der ebenfalls nicht erhalten ist.
- [13] Was die Zusammenarbeit des Stadtbaurates Wilhelm Jost mit halleischen Bildhauern und Malern betrifft, so sind hier u. a. die Plastiken Paul Horns für das von 1913 bis 1915 erbaute Stadtbad in Halle, die Kuppelmalereien Völkers für die Große Kapelle des Gertraudenfriedhofes von 1914 sowie Richard Horns Totentanzreliefs von 1916 ebenfalls für den Gertraudenfriedhof zu nennen. Über die weitere Zusammenarbeit Richard Horns mit dem Stadtbauamt siehe Schuttwolf, A. (siehe Anm. 7), S. 24–29
- [14] Abgedruckt in: Smoking braucht man nicht. Moskauer Skizzen 1918–1932. Berlin, Weimar 1975, S. 19–22. Gray, C.: Die russische Avantgarde der modernen Kunst. 1863–1922. Köln 1963, S. 204/05
- [15] Fritz Krob: Produktivgenossenschaft Halle-Merseburg. Halle 1922. Ders.: Karl Völker und die Produktiv-Genossenschaft Halle-Merseburg. In: Karl Völker. Leben und Werk. Halle 1976, S. 31/32
- [16] Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst. Berlin 1919, S. 38–40
- [17] Borgk, R.: Kunst und Handwerk. Zur Schaffung von Kunstwerkstätten in der Unterburg Giebichenstein. In: Hallische Nachrichten 9. Jg. 6. 1. 1921. Hüter, K.-H.: (siehe Anm. 6), S. 129/30
- [18] Sterenberg, D.: Die künstlerische Situation in Rußland. (Zur Ausstellung in der Galerie van Diemen, Berlin). In: Das Kunstblatt 1922, S. 485–492. Westheim, P.: Die Ausstellung der Russen. Ebenda, S. 493–498
- [19] Steneberg, E.: Russische Kunst 1919–1932. (West)Berlin 1969, S. 22/23
- [20] Das Wort 2. Jg. Nr. 144, 15. 12. 1924. Siehe auch Radlow, N.: Die Russische Kunst von 1917–1922. In: Das heutige Rußland. 1917–1922. In: Das heutige Rußland, 1917–1922. Berlin o. J. S. 33–42
- [21] Das Wort 2. Jg. Nr. 68, 14. 6. 1924
- [22] Ebenda 2. Jg. Nr. 141, S. 12. 1924
- [23] Ebenda 2. Jg. Nr. 68, 14. 6. 1924
- [24] Ebenda 2. Jg. Nr. 84, 22. 7. 1924
- [25] Das Wort 2. Jg. Nr. 128, 5. 11. 1924
- [26] Hüter, K.-H.: (siehe Anm. 6), S. 87
- [27] Jungbanns, K.: (siehe Anm. 10), S. 50, 57. Haesler, O.: Mein Lebenswerk als Architekt. Berlin 1957, S. 5
- [28] Gellborn, A.: Zum Thema „Bildende Kunst im neuen Hause.“ In: Grobmann, W.: Kunst der Zeit. Ztschr. f. Kunst u. Literatur, Berlin 1928, 2. Jg. H. 1–3, Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe, S. 66, 67
- [29] Gellborn, A.: Rationalisierung der Kunst. Ebenda, S. 26, 27
- [30] Kliemann, H.: (siehe Anm. 6), S. 43
- [31] Bebbe, Adolf: Der moderne Zweckbau. Frankfurt, Wien 1964, Abb. 79 (Nachdruck). O. N.: Ein Bau, dem die Zustimmung verweigert wird. In: Bauwelt, Heft 10, 1924, S. 187/88
- [32] Gropius, W.: Internationale Architektur. Bauhaus-Bücher Bd. 1, München 1925
- [33] Kliemann, H.: (siehe Anm. 6), Abb. 45
- [34] Knautbe, M.: Industriebauten in alten Städten. In: Das Wort, 1. Jg. Nr. 21, 20. 5. 1923, Knautbe polemisiert hier gegen das sich in seinen historisierenden Formen der halleischen Marktkirche anpassende Umformerwerk von Jost am Hallmarkt
- [35] Gellborn, A.: Hüttenbau. In: Der Industriebau. Heft 1, 1927, S. 1–10. Redslob, L. E.: Neue Industriebauten. In: Bauwelt 1928, Heft 42, S. 7, 8
- [36] Gellborn, A.: Von den Schlagworten. In: Das Kunstblatt 1926, S. 223–225
- [37] Hüter, K.-H.: (siehe Anm. 6), S. 138
- [38] Trog, P.: Pseudonym Richard Borgk. Abendzeitung Halle 12. 5. 1973
- [39] Hüter, K.-H.: (siehe Anm. 6), S. 145, 241
- [40] Schulze, I.: Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. Zum Verhältnis von Mensch und Arbeit in der frühen proletarisch-revolutionären Kunst Halles. In: Bildende Kunst 1974, S. 598–603. Siehe auch Karl Völker, Leben und Werk. Halle 1976, S. 84
- [41] Ebenda, S. 85
- [42] Gellborn, A.: Der Bau als „Gesamtkunstwerk“ – Eine Erwiderung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 1925, S. 129 bis 131
- [43] Becher, J. R.: Bürgerlicher Sumpf / Revolutionärer Kampf. In: Das Wort, Jg. 3, 125, Nr. 6 (7.–13. 2. 1925). Weiss, E.: Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917–1933). Berlin 1971, S. 22–25
- [44] Ebenda
- [45] O. N. (Knautbe, M.): Keine Erdrosselung der Stadt Halle. In: Das Wort, 1. Jg. Nr. 7, 11. 2. 1923
- [46] Hage, J.: Die Auflösung des staatlichen Bauhauses Weimar. In: Die Baulaterne 1925, S. 7, 8. Knautbe, M.: Die Bauhausbücher. Herausgegeben von Walter Gropius und Moholy-Nagy im Albert-Langen-Verlag, München. Ebenda 1926, S. 5–7